



110
2010

Ejemplaridad de los modelos
en España en los siglos XVI y XVII

CRITICÓN

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

CRITICÓN

REVISTA PUBLICADA BAJO LOS AUSPICIOS DEL LEMSO

«LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL Y DEL SIGLO DE ORO»

(UMR 5136 del CNRS: «France Méridionale et Espagne», FRAMESPA)

Miembros del Equipo LEMSO : Amaia ARIZALETA, Alain BÈGUE, Florence BÉZIAT, François BONFILS, Anny CANOVAS, Françoise CAZAL, Francis CERDAN, Claude CHAUCHADIS, Andreu COLL SANSALVADOR, Jean CROIZAT-VIALLET, Pierre DARNIS, Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDJIAN, Ludivine GAFFARD, André GALLEGO, Nathalie GEMIN, Françoise GILBERT, Christophe GONZÁLEZ, Luis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Monique GÜELL, Robert JAMMES, Stéphanie JEAN MARIE, Ludwine LINARES, Michel MONER, Florence RAYNIÉ, Dominique REYRE, Teresa RODRÍGUEZ, Frédéric SERRALTA.

*Revista dedicada a la literatura y civilización del Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII)
y redactada únicamente en castellano.*

Aparece tres veces al año en tres volúmenes de 150 a 200 páginas cada uno.

REDACCIÓN

Director : Robert JAMMES.

Redactores : Odette GORSSE y Marc VITSE.

Lectores permanentes : Jean CROIZAT-VIALLET, Frédéric SERRALTA, Marc VITSE.

Consejo de redacción : Alain BÈGUE, François BONFILS, Françoise GILBERT, Luis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Carine HERZIG, Teresa RODRÍGUEZ.

Consejo asesor : Fausta ANTONUCCI (Roma), Stefano ARATA † (Roma), Ignacio ARELLANO (Pamplona), Dietrich BRIESEMEISTER (Berlín), Jesús de BUSTOS TOVAR (Madrid), Jean CANAVAGGIO (Paris X-Nanterre), Pierre CIVIL (Paris III - Sorbonne Nouvelle), Aurora EGIDO (Zaragoza), Luciano GARCÍA LORENZO (CSIC, Madrid), Agustín de la GRANJA (Granada), Begoña LÓPEZ BUENO (Sevilla), Sebastian NEUMEISTER (Berlín), Juan OLEZA (Valencia), Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ (Ciudad Real), Mercedes de los REYES PEÑA (Sevilla), José María RUANO DE LA HAZA (Ottawa), Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Valladolid), Bruce W. WARDROPPER † (Duke University, Durham).

Dirigir toda la correspondencia a : **CRITICÓN** - Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail - 5 allées Antonio Machado - 31058 TOULOUSE Cedex 9, Tel. 05.61.07.61.17 Fax: 05.61.50.38.00 E-Mail: marc.vitse@wanadoo.fr

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones y venta de colecciones o números sueltos. Dirigir toda la correspondencia a : Presses Universitaires du Mirail (PUM) / **CRITICÓN**, Université de Toulouse-Le Mirail - 5, allées Antonio Machado - 31058 TOULOUSE Cedex 9. Tel. 05.61.50.38.10. Fax : 05.61.50.38.00.

E-Mail: pum@univ-tlse2.fr - <http://w3.univ-tlse2.fr>

Precio de suscripción: 2010 (núms. 108, 109 y 110):

Instituciones francesas: 66 €. Instituciones extranjeras: 71 €. Particulares: 51 €.

Precio del ejemplar suelto: 22 €.

Cheques extendidos a nombre de : Régisseur des PUM

Transferencia bancaria : Trésor Public Toulouse, 10071 31000 00001001543 22

Tarjeta de crédito Visa, Eurocard o Mastercard

(indicar el número de tarjeta y la fecha de caducidad y el dígito de control)

El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios¹

Ignacio Arellano
GRISO. Universidad de Navarra

Quando llega a Madrid la noticia de la canonización de Francisco de Borja, el 3 de mayo de 1671, empiezan las actividades celebrativas², en las cuales, como es habitual, se incluyen algunas representaciones teatrales. No todas las obras dramáticas sobre San Francisco de Borja pertenecen a este momento de la canonización, pero sí la mayoría de ellas³. A este propósito, se ha producido cierta confusión, de la cual son buena muestra las afirmaciones de Simón Díaz:

¹ Este trabajo se enmarca el proyecto de autos sacramentales financiado por Subdirección General de Proyectos de Investigación (FFI2008-02319/FILO) cofinanciado por el FEDER. Cuenta también con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

² Muchos datos interesantes sobre estas celebraciones para la beatificación y canonización de Francisco de Borja se hallarán en Bernal, 2008-2009.

³ Distintas referencias permiten establecer una lista aproximada de obras teatrales o parateatrales representadas en la beatificación o canonización de Borja cuyo texto no conocemos y que no comentaré aquí: al menos (saco los datos del catálogo de *TeatrEsco*: Antonio de Escobar y Mendoza, *El duque santo, San Francisco de Borja*; y los anónimos, *Diálogo sobre la dedicación del templo del Colegio Imperial a San Francisco de Borja, Vida de san Francisco de Borja* (comedia en las fiestas de Santiago de Compostela, Colegio de la Asunción de Nuestra Señora, 1673), *Francisco de Borja* (Lima, Colegio de San Martín / Colegio de San Pablo, 1650); *Diálogos sobre el Carro triunfal por la canonización de San Francisco de Borja, duque de Gandía* (Valencia, por calles y plazas, 1671); *La vida de Francisco de Borja* (Madrid, Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, 1625; comedia de gran aparato, para celebrar la beatificación de Francisco de Borja); comedia o comedias de la vida de Francisco de Borja (Ciudad de México, 1623, en el marco de los festejos por

Especialmente complicado y confuso ha sido hasta fecha reciente todo lo relacionado con las obras escritas para celebrar la canonización de San Francisco de Borja, en agosto de 1672. Se conocía la comedia *San Francisco de Borja, duque de Gandía*, del P. Pedro de Fomperosa, que se publicó cuatro años después en la *Parte XLII* con el seudónimo de don Melchor Fernández de León. También se imprimió hasta cuatro veces suelta en el siglo XVIII, a nombre de Un Ingenio, *El Fénix de España, San Francisco de Borja*, del P. Diego Calleja. Faltaba, en cambio, la más importante, debida a Calderón de la Barca y entre otras suposiciones se hacía la de si alguna de las dos, especialmente la primera, podía ser una refundición suya. Hartzenbusch salió del paso incluyéndolas en la BAE en su edición del teatro de Calderón para llenar en lo posible el vacío. El imprevisible hallazgo de una copia del texto calderoniano hecho en Praga por el hispanista Václav Cerny, permitió publicar en dicha ciudad en 1963 la comedia *San Francisco de Borja, duque de Gandía*, que ha tenido ya varias reediciones y ha inspirado varios importantes estudios, en alguno de los cuales se pone en duda su autenticidad.⁴

La confusión que pone de relieve Simón Díaz sigue vigente en su propio estudio de 1987, en el que acepta la autoría calderoniana de una comedia que es en realidad la de Fomperosa (y que es la primera que se representó en las fiestas jesuitas de la canonización, junto con la del P. Calleja), a la cual confunde con la de Melchor Fernández de León, que es completamente distinta. Conviene, pues, retomar la cuestión, partiendo del documentado artículo que publica en 1983 Iglesias Feijoo, el cual aclara buena parte de los problemas implicados en torno a estas comedias y sus circunstancias, y a cuyas conclusiones se pueden añadir algunos datos más. Tampoco será inútil completar algunas noticias sobre las piezas dramáticas borjianas, dado el precario conocimiento que se tiene de ellas.

La relación más interesante de las fiestas de canonización, dedicada a las celebraciones madrileñas del Colegio Imperial es *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de San Francisco de Borja...*⁵, material que conocen varios críticos que se han ocupado de la (supuesta) autoría calderoniana de *El gran duque de Gandía* (la comedia de Fomperosa), pero del que solamente Iglesias Feijoo saca las conclusiones adecuadas.

la beatificación de Francisco de Borja, a expensas del Cabildo de la Ciudad de México); *Coloquio del santo duque* (Marchena, en la iglesia de la Compañía de Jesús, 1671).

⁴ Simón Díaz, 1987, pp. 534-535. La de Melchor Fernández de León es efectivamente de este autor; su título (pero no su texto) coincide con la atribuida por Cerny a Calderón, que es con toda probabilidad la que se debe a Pedro Fomperosa (una comedia que Calderón escribió sobre Borja se halla perdida). La de Calleja es la de *El Fénix*, tercer texto diferente de los dos anteriores. Sigue sin aclarar la situación Bernal, 2008-2009, p. 554, que confunde la de Fomperosa y la de Fernández de León: «La comedia es del P. Pedro de Fomperosa y se publicó, con el seudónimo de don Melchor Fernández de León, en la *Parte cuarenta y dos de Comedias nuevas* [...]. El autor compuso *El gran duque de Gandía* refundiendo una obra, hoy perdida, de Calderón de la Barca, *San Francisco de Borja*».

⁵ Algunos estudiosos piensan que en realidad se deben a la pluma de don Pedro de Fomperosa, jesuita hermano del capitán don Ambrosio.

Los *Días sagrados* describen muchos aspectos de las fiestas madrileñas, entre ellos la espectacular colgadura de cera⁶ —obra de artífices portugueses, con la que se forró el interior de la Iglesia del Colegio, y que causó gran admiración al público (f. 14v y ss., cap. V)—, las procesiones, sermones, adornos de altares, imágenes, emblemas y empresas, certámenes poéticos, etc. Los Estudios de Humanidades y Buenas Letras del Colegio Imperial habían preparado en honor del santo «dos representaciones sacras de su vida y un certamen poético» (f. 86r). Las noticias que da la relación de estas piezas teatrales son muy claras y no admiten mucha discusión, como pone de relieve Iglesias Feijoo. Los niños del Colegio representaron dos comedias, una primera titulada *El gran duque de Gandía* y otra segunda *El Fénix de España*:

se representaron las dos comedias componiéndose el auditorio del número más discreto y florido de la corte. Representáronse la primera vez una y otra el día de San Lorenzo y el siguiente [...] con tanta gala, donaire, primor y puntualidad que se ensayaron con las perfecciones de los que cursan por oficio las tablas [...]. Eran estas dos comedias una vida escrita en verso de San Francisco de Borja, llamando la primera a la segunda en la proposición de los sucesos con tanta unión que, tomando esta su principio en el fin de la primera, no se vio en ellas repetido caso alguno de la vida del santo. Historiaba la primera parte con el título de *El gran duque de Gandía* la vida que hizo en el siglo, los empleos de la corte y favores que mereció con ellos en servicio de las majestades cesáreas, los del palacio, siendo caballero mayor de la señora emperatriz doña Isabel, las luces que recibió del cielo en el funesto eclipse de esta augusta hermosura, donde resolvió el servir en adelante a rey inmortal; los de virrey y capitán general en el principado de Cataluña [...] y la heroica resolución de dejarlo todo y seguir a Cristo desnudo en su Compañía después de aquella admirable conformidad con que llevó la muerte de su querida esposa [...] y el orden que recibió de volver a España a la ermita de Oñate a vestir el hábito religioso de jesuita. Desde aquí empezaba la segunda parte con el título de *El Fénix de España*, tomado de aquellas nobles cenizas en que renació a la vida inmortal. Historiaba los casos más singulares de su vida religiosa, la humildad heroica con que a vista de sus deudos hacía alarde de los empleos más humildes de la Religión, ya ayudando a fabricar el colegio en llevar por sus manos los materiales, ya enseñando la doctrina a los niños, [...] su retiro del mundo y renuncia de los capelos [...], su predicación evangélica, saliendo por las calles y plazas [...] y últimamente se coronaba el discurso de su vida con la última que hizo de prelado y general de la Compañía de Jesús. Todos estos sucesos vestidos de musa cómica castellana, de verso casto y sentencioso, introducidas todas las partes de la comedia con ternura y devoción en los pasos, con discreción en el verso, sin violencia en los lances, y con decencia en todo, merecieron tan benigna la censura que en el sentir más escrupuloso se escuchó esta vez el nombre de comedia sin aquel horror con que suele oírse [...]. La loa y los sainetes se hicieron de las circunstancias de la fiesta. El pensamiento de la loa era la fábula de Ganimedes [...] aplicado al Colegio Imperial [...] Los sainetes se compusieron de chistes de los que son poetas por fuerza y no de gracia; el uno de ellos era baile entremesado [...]; salieron todos celebrando estos días con singulares elogios de la Compañía y estimación de sus ingenios, nacidos para todo, con tan religiosa discreción en usar de sus prendas y habilidades, que una vez que escriben comedias saben predicar y enseñar en ellas, sin faltar a las leyes del poema ni al primor de las tablas... (f. 76v y ss.)

⁶ Ver el capítulo V de *Días sagrados* donde se dan muchos detalles de los primores que los portugueses hicieron con las labores de la cera, o la *Relación de la memorable colgadura de cera que hicieron los reverendos padres de la Compañía de Jesús del Colegio Imperial de Madrid*.

Queda claro, pues, que ambas comedias están relacionadas y que la acción de una pretende continuar la anterior. Las dos se deben a autores jesuitas⁷. Llevaron piezas de acompañamiento (loa y sainetes), que permiten identificar como una de las representadas la que Cerny publicó a nombre de Calderón, cuya autoría, por tanto, hay que negar. Según el relator, no se imprimen las comedias por escrúpulos de sus autores (f. 90r), aunque merecieron elogio general por su excelencia artística y su enseñanza moral y religiosa.

Así las cosas, en 1959 aparece en la biblioteca del castillo de Mladá Vozice un manuscrito con el texto de *El gran duque de Gandía*, que perteneció a la colección de María José de Harrach, hija del embajador imperial en la corte madrileña. Václav Cerny la publicó atribuyéndola a Calderón, autoría que aceptaron muchos estudiosos, aunque fue negada en otras ocasiones.

Calderón había escrito una comedia sobre Borja, según testimonios de la lista que el poeta envió al Duque de Veragua, y las referencias de Vera Tassis y otros. Cerny identifica la comedia perdida de Calderón con la que él publica, a la que supone representada en la embajada de Viena en Madrid. Iglesias Feijoo⁸ ha rechazado con precisión las razones de Cerny y otros partidarios de la autoría calderoniana y ha establecido a partir de los *Días sagrados*, que la que publica Cerny es la primera que se representó en el Colegio Imperial⁹, y que por tanto se debe a una pluma jesuita que bien podría ser la del P. Pedro de Fomperosa, director principal de las fiestas del Colegio en 1671.

Tras el examen de los documentos disponibles, a menudo confusos y equivocados respecto a identificaciones de obras y autores, dilucida Iglesias Feijoo un estado de la cuestión que en sustancia implica la existencia de tres comedias de San Francisco de Borja: la de *El Fénix de España*, que se atribuye en distintos lugares al P. Calleja —autoría aceptable—; la de *El gran duque de Gandía*, que hizo pareja con la anterior, y

⁷ Iglesias Feijoo, 1983, p. 489: «No cabe duda, pues, de que ambas obras eran producto de la pluma de dos padres de la Compañía, lo cual, de otra parte, se afirmaba ya al final de la comedia del P. Calleja, donde un ángel, al referirse a la gloria del santo, anunciaba su futura canonización [...] en la que "sin quebrarle / a la urbanidad sus fueros / ni a lo natural sus frases / hasta tus hijos escriban / comedias para mostrarle / al mundo que están ajenos / aun de lo que están capaces"». Es incomprensible la conclusión de Hornedo (1964, p. 139) según la cual Calderón habría pedido mantener el secreto de su autoría (¿por qué iba a hacer tal cosa?) y por eso el relator de los *Días sagrados*, quiso despistar a los lectores dando a entender que eran jesuitas los autores de ambas piezas teatrales. Todas estas imaginaciones de Hornedo carecen de fundamento.

⁸ Remito para todos estos detalles a Iglesias Feijoo, 1983, donde se verá la bibliografía pertinente hasta el momento de su estudio (la situación no ha cambiado sustancialmente), las discusiones y datos que permiten negar con total seguridad la autoría de Calderón y proponer con mucha verosimilitud la del P. Fomperosa. No entro en una descripción minuciosa de estos aspectos que ahora no me competen de modo directo.

⁹ No solo se certifica por la descripción de los *Días sagrados* y por la coincidencia de las piezas de acompañamiento, sino por las mismas referencias a la colgadura de cera que figuran en loa y sainetes (loa, p. 11 «desdeñando al gusano / las galas que hiló en capullos, / viste labor que la abeja / le sudó en néctares rubios, / donde milagros de arte / cuelgan de cera sus cultos», etc.), y que confirman que todo ese conjunto fue el representado en el Colegio Imperial el día de San Lorenzo, y que por tanto no es de Calderón, sino de un jesuita. Hornedo (1964) se fijó en las alusiones a la colgadura de cera, comprendió cuándo y dónde se representó, pero insiste extrañamente en la autoría calderoniana.

que Iglesias se inclina a atribuir a Pedro Fomperosa —también verosímil¹⁰—; y la de *San Francisco de Borja, duque de Gandía* publicada a nombre de Melchor Fernández de León¹¹. La de Calderón se halla perdida.

A estas comedias que menciona Iglesias hay que añadir algunas otras piezas significativas cuyo texto conocemos, la primera (*San Francisco de Borja*, del P. Bocanegra, jesuita mejicano) anterior a la canonización, pero interesante por constituir la más temprana muestra conservada del tema borjiano en el teatro áureo. Además resultan notables el coloquio moral de *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte* (atribuido en algunos casos a Luis de Fuenmayor), y el auto sacramental *El gran duque de Gandía*, atribuido por Valbuena Prat a Calderón, con muy poco fundamento.

En total 6 piezas a las que dedicaré unos breves comentarios que solo pretenden recopilar las trazas esenciales del estado de la cuestión del tema de Borja en el teatro del Siglo de Oro.

SAN FRANCISCO DE BORJA, DE MATÍAS BOCANEGRA

La comedia de Bocanegra se incluye en el *Viaje por tierra y mar del excelentísimo señor don Diego López Pacheco y Bobadilla, marqués de Villena* (1641), con los festejos por su recibimiento en Nueva España, donde llegó de virrey en 1640.

Matías Bocanegra, de la Compañía de Jesús, compuso la comedia para ser representada en el Colegio de San Pedro y San Pablo en 1640, cuando el virrey visitó la institución; según Luciani¹², tenía un doble objetivo:

even as his *comedia* rendered homage to the Marqués de Villena, via an emphasis on his exalted titles and a flattering parallel with the illustrious Borgia, it paid tribute to the Jesuit order itself —a self-referential and a self-glorifying gesture that suggest a kind of ceremonial negotiation of power between the Order and secular authority in the colonial regime.

La comedia ha recibido cierta atención crítica¹³. Hanrahan (1985) sigue insistiendo en la autoría calderoniana de *El gran duque de Gandía* (la que es de Fomperosa), cuya fuente de inspiración sería la comedia de Bocanegra¹⁴, pero todas sus inferencias sobre Calderón carecen de fundamento, como la que supone que don Pedro habría encontrado pesado, por su vejez y su cansancio¹⁵, el encargo de hacer una comedia de San Francisco

¹⁰ Ver Iglesias, 1983, pp. 487-490.

¹¹ Algunos, como Hornedo (1964, p. 131) o Ignacio Elizalde (1988, p. 249), niegan esta autoría, al parecer repitiendo a La Barrera sin mayor información.

¹² Luciani, 1993, p. 122.

¹³ Citaré por la ed. Frost en la Biblioteca Virtual Cervantes. Para esta comedia, la más estudiada de todas las borjianas, ver Arrom, 1953; Hanrahan, 1985; Cruz, 1989; Luciani, 1993; Perassi, 1996; Hernández Reyes, 2001 y 2004; Palomar Verca, 2008.

¹⁴ Hanrahan discute a Wooldridge (1981), quien se había mostrado contrario a la atribución calderoniana, pero no parece conocer el trabajo de Iglesias, publicado dos años antes que el suyo, y que destruye los argumentos de Hanrahan. Otra cuestión, en la que se puede estar más de acuerdo, es la de si la comedia de 1671 (la de Fomperosa, que no de Calderón) se inspira parcialmente en Bocanegra. Volveré sobre ello más adelante. Una tabla comparativa de episodios de ambas ofrece Palomar Verca, 2008.

¹⁵ Hanrahan, 1985, p. 120. Me parece una suposición inverosímil.

de Borja en 1671, y habría recurrido a inspirarse en alguna pieza anterior, precisamente esta de Bocanegra, cuya lejanía temporal y espacial permitiría una utilización más disimulada que otras comedias como la de Calleja, escrita también para la canonización.

La pieza de Bocanegra lleva loa y un tocotín o danza indígena como fin de fiesta, lo que permite a Hanrahan señalar que Bocanegra «was conscious of being a Mexican and not a Spaniard»¹⁶, afirmación quizá excesiva. Más razonada es la interpretación de Luciani¹⁷ sobre el alcance político de la letra del tocotín, que alude a las servidumbres de los indios, a los que augura una nueva etapa de libertad con el mandato del virrey recién llegado y la orientación moral jesuita, de manera que la comedia integra sugerencias «both of a sense of Mexican national identity and of a Jesuit political universalism transcending Imperial borders».

La loa se corresponde con el desenlace de la comedia, en tanto ambos textos constituyen el elogio y la dedicatoria de la celebración destinada al virrey. En la apertura de la representación, de estilo fuertemente gongorino, el virrey se identifica metafóricamente con un monte que toca el cielo («tan alto monte Méjico le mira / que solo de alcanzarle a ver se admira»), al cual la Compañía de Jesús ofrece la comedia de Borja, otro virrey, ejemplo de santidad.

La comedia se abre con una escena de caza, que da pie a una conversación entre el emperador y Borja sobre el arte de gobernar, en la que Borja orienta su discurso —estructurado sobre el motivo de los cuatro elementos y según una disposición diseminativa recolectiva— en un tono moralizante, señalando la dificultad de gobernar a los hombres, empresa más ardua que cazar y domesticar a las fieras, pues el hombre reúne

Del ave lo altanero,
del pez lo fugitivo y lo ligero,
lo bravo de la fiera,
lo arriscado del toro en la barrera,
del caballo alentado
lo atrevido, resuelto y desbocado:
pues si de tales cosas el abismo
las junta el hombre en un sujeto mismo,
¿qué mucho que regirle sea más grave
que no al caballo, al toro, al pez, al ave? (I, vv. 161-170)

Es constante en la comedia esta presencia de los problemas de gobierno a propósito del emperador y de la tarea de virrey de Borja, y puede relacionarse, como hace Luciani¹⁸, con las circunstancias de emisión y recepción, constituyéndose la comedia en parte en una serie de consejos al nuevo virrey de Nueva España, marqués de Villena, en la línea de las *artes gubernandi* a las que los jesuitas muestran afición.

¹⁶ Hanrahan, 1985, p. 122.

¹⁷ Luciani, 1993, pp. 135-136.

¹⁸ Luciani, 1993, espec. p. 123. Ver también Hernández Reyes, 2001.

Las escenas de los personajes de alto rango alternan con las del gracioso Sansón, cuyo tono más bajo y hasta grotesco no está tampoco exento de moralidad, como al referirse a la enfermedad de la emperatriz:

Pues siendo como son de carne y hueso,
¿qué mucho, si se apura,
que estén sujetas a una calentura?;
si tienen cuatro humores,
¿de qué te espanta que les den sudores? (I, vv. 537-540)

Un motivo ineludible en estas comedias es la melancolía de la emperatriz, el sueño agorero de su muerte (I, vv. 266 y ss.), y la lección de desengaño de Borja ante la fugacidad de las glorias y pompas humanas.

Surge ya en el primer acto una trama paralela que no acaba de integrarse en la central: dos damas, Belisa y Flora, que en algún momento ofrecen cierta dimensión alegórica (representan la Hermosura y la Vanidad) persiguen a Borja con sus requerimientos amorosos, pero fracasan, y sus maquinaciones ni siquiera llegan a conocimiento de Borja, lo que priva a la comedia de un posible conflicto dramático, que tampoco parece ser el objetivo de Bocanegra. Por otro lado, el personaje alegórico de la Virtud, que sale en lo alto desde una modesta tramoya, se ocupa de que Borja esté siempre protegido de tales tentaciones:

mirad bien lo que emprendéis
contra Borja, que yo tomo
sus causas todas por mías
y contra mí vuestros odios:
si es muro, yo soy su torre,
si bronce hueco, yo el plomo,
si nube, yo soy su rayo,
si sol, yo soy su bochorno,
si cristal, yo soy su hielo,
si cedro, yo su pimpollo.
[...]
Batid el muro y las balas,
os resurtirán al rostro;
herid el bronce, y veréis
si tiene el eco sonoro;
romped la nube, y al punto
os dará el rayo en los ojos... (I, vv. 494 y ss.)

La muerte de la emperatriz provoca la reflexión de Borja, encargado de llevar su cadáver a Granada. Al abrir la caja mortuoria descubre una calavera, espectáculo que le impulsa a no volver a servir dueño mortal, según recogen sus hagiografías:

La Emperatriz hermosa era
y ahora una desnuda calavera.
[...]
¡Que aquí paró tan verde primavera!

No más servir señor que se me muera. (I, vv. 1087 y ss.)

Cierran el primer acto una serie de estimables décimas sobre el tema del *tempus fugit*, la *vanitas* y el desengaño, ejemplificados en el hombre, la flor, el ave y el arroyo, mencionados de nuevo en estructura diseminativo recolectiva con el eco de los cuatro elementos, en imitación sin duda de fórmulas calderonianas:

Imperios, ¿en qué estribáis?
Tronos, ¿sobre qué os tenéis?
Majestad, ¿de qué pendéis?
Grandezas, ¿a qué aspiráis?
¿De qué sirve que creáis
la pompa que el mundo admira
si tan fácilmente expira
el trono y la majestad?
Solo la muerte es verdad,
que lo demás es mentira. (I, vv. 1125 y ss.)

Si el primer acto termina con la muerte de la emperatriz y el desengaño correspondiente, el segundo se dedica a la etapa de virrey de Cataluña y termina con la muerte de la virreina, doña Leonor, que inclina definitivamente a Borja a la vida religiosa.

Algunos episodios muestran las virtudes del protagonista, recopiladas en la apertura del acto segundo por el gracioso Sansón (II, vv. 367 y ss.), quien destaca en el santo la humildad, sabiduría, piedad, prudencia, y sobre todo, en esta etapa de su vida, la justicia, que lleva a cabo rectamente («castiga lo necesario, / ni inexorable en rigores, / ni en hacer justicia blando»). Su actitud ante el bandolero Rocafort (que parece inspirado en el Roque Guinart del *Quijote*) resulta significativa: Rocafort es un noble catalán echado al bandolerismo por una serie de circunstancias de su mala crianza y violencia juvenil, pero que respeta a las mujeres y al emperador, es consciente de su mala vida, y conserva una nobleza esencial (ver el relato que hace de su vida en II, vv. 780 y ss.). Apresado por las tropas del virrey, el piadoso Borja se compadece del desgraciado bandolero, pero le hace pagar sus delitos en un cadalso.

La muerte de Leonor al final del segundo acto establece un paralelo con la de la emperatriz en el primero. El sueño que asusta a la emperatriz se refleja ahora en la visión que Leonor observa en su espejo («en él me vi difunta», II, v. 1064). Cabe recordar el sentido emblemático del espejo (semejante al de la calavera en el acto anterior¹⁹) y que en este contexto apunta al verdadero conocimiento de sí: toda grandeza se resuelve en la mortalidad humana.

¹⁹ Para el emblematismo en la comedia ver Cruz, 1989 y Hernández Reyes, 2004. Para el espejo en concreto baste remitir a Zárraga: «Prodigioso artificio fue el espejo, donde se ofrece a los ojos la imagen más parecida de sí mismo. Símbolo del explorador le admiraron muchos; porque por él se reconoce manifestamente, lo que sin él no podía registrar la vista... Permítele [el Supremo Artífice al hombre] el espejo, no para retocar el rostro con colores, para encubrir arrugas, y rizar el cabello, sino para el conocimiento propio» (en Bernat y Cull, 1999, núm. 627); véase también Juan de Borja, que trae el emblema del espejo con el lema «Quien se conociere a sí mismo, no pecará» (Bernat y Cull, 1999, núm. 628), etc. En el emblema de

El acto tercero empieza con la llegada a Roma de Borja, ya viudo, para pedir el ingreso en la Compañía de Jesús. La acción se desarrolla a base de escenas sueltas, con saltos temporales, sin un verdadero conflicto dramático. Reitera Borja las lecciones de desengaño y su deseo de apartamiento del mundo (III, vv. 15 y ss.), que trata con San Ignacio y otros jesuitas, a los que explica el proceso de su conversión recordando otra vez la muerte de la emperatriz en metáfora de naufragio (una alegoría que se repetirá en estas comedias, y que es igualmente frecuente en los repertorios emblemáticos). La actitud de Borja tiene doble paralelo, paródico en la despedida del mundo de Sansón (III, vv. 310 y ss.: «Adiós mundillo mío, / adiós libre albedrío, / adiós tabernas, adiós tragos franchotes, / adiós capa, adiós gorra, adiós bigotes») y serio en la del emperador, que se retira a Yuste. Para Luciani habría una contraposición entre las actitudes del emperador, que se retira por cansancio, y la de Borja, que se retira del mundo por humildad verdadera²⁰. Sea como fuere, el resto de la comedia se centra en episodios que ejemplifican la humildad y piedad ascética de Borja, que ha traspasado sus títulos a su heredero y rechaza la mitra pontifical que cae de lo alto²¹, apareciendo en actitudes edificantes, propias de un retablo religioso: «*Corren una cortina, aparece el santo de rodillas vestido en traje de la Compañía, con un Cristo*».

De poca importancia es la acción secundaria que vienen prosiguiendo Belisa y Flora.

En el desenlace, entre músicas, un ángel y la Compañía de Jesús salen en sendos bofetones y alaban las virtudes de Borja, que tanta gloria dará a la Compañía y a la Iglesia. No se olvida la Compañía de recordar que Borja envió los jesuitas a Méjico: es justo honrarlo en una fiesta mejicana, y doblemente justo hacerlo en una celebración de bienvenida a otro duque (don Diego López Pacheco era duque de Escalona), y virrey, encargado este del gobierno de Nueva España:

Con un grande he querido
hoy, grande, celebraros,
y que un virrey a otro
ofrezca mis aplausos. (III, vv. 1120-1123)

EL GRAN DUQUE DE GANDÍA, OBRA SUPUESTA DE CALDERÓN

Ya he examinado la cuestión de la autoría de esta obra, que podemos considerar atribuible a Pedro Fomperosa²².

Comienza con una conversación entre Borja y el emperador, punteada con intervenciones del gracioso Sansón (igual nombre que el de la comedia de Bocanegra), y otra breve escena, bastante desligada de la acción (que salta bruscamente de Toledo a Roma), entre dos estudiantes que elogian a la Compañía de Jesús, y luego entre San Ignacio y Pedro Fabro, en la que se anticipa que en Barcelona hallará Fabro un hijo privilegiado de la Compañía (esto es, Francisco de Borja).

Monforte (Bernat y Cull, 1999, núm. 634) una vela se refleja en un espejo, símbolo de la fugacidad: «Ese cristal en que atenta / mirándote, vida, estás, / por frágil te enseña más...».

²⁰ Luciani, 1993, pp. 132-133. No creo que haya una consideración crítica de la actitud del emperador en Bocanegra. Este paralelo es tópico y se repite en otras comedias.

²¹ Generalmente es la dignidad cardenalicia la que rechaza Borja en las comedias que contemplo.

²² Cito por la edición de 1969, Guadarrama.

A la línea central de la comedia, de tono hagiográfico y moralizante, se mezcla con poca oportunidad la trama amorosa que relaciona a dos hijos de Borja (Carlos y Juan) con Magdalena, en un conflicto de rivalidad que se continúa paralelo, pero sin incidencias en la acción principal. También se yuxtaponen las intervenciones graciosas de Sansón, algunas de cierta longitud, como las paródicas condiciones matrimoniales que exige a Inés para casarse con ella (pp. 135-138).

Episodios fundamentales son de nuevo la enfermedad de la emperatriz y su muerte, que sobreviene tras accesos de melancolía (como en la comedia de Bocanegra), acentuados por el efecto de una canción del propio Borja que canta la música y que explora algunos motivos de la fugacidad y mortalidad:

La más noble ascua del prado
que encendió a soplos la aurora,
si a un soplo del cierzo expira,
en su luz lleva su sombra (p. 42).

Fomperosa no carece de tino dramático al colocar el desmayo de la emperatriz en el marco de un sarao, subrayando con el contraste de la fiesta la omnipresencia de la muerte y el desengaño. El acto I termina, como en Bocanegra, con la reflexión de Borja sobre la vanidad de las grandezas humanas, el tópico del *ubi sunt*, y su decisión de no servir a «mortal dueño»:

¿Qué se hicieron sus abriles?
¿Dónde alumbran sus luceros
que de un clavel, de una aurora,
no le han dejado un recuerdo?
Bellísimo desengaño,
en vano leerte intento,
si de esos borrones gloria
mucho traslada ya el cielo.
[...]
¿Qué es esto que el mundo llama
nobleza, hermosura, ingenio,
poder, aplauso, esperanza,
fortuna, merecimientos?
¿Son más que imágenes vanas
de los altares del viento?
[...]
Pues despierte en ellas
el alma del sueño,
no se muera del todo;
viva por lo menos
la razón diciendo:
no más mi esperanza
sirva a mortal dueño (pp. 62-63).

El acto II empieza con una escena de caza similar a la que abría el acto I de Bocanegra, y sigue con otros episodios de bandoleros. Aunque los motivos y la

estructuración de los actos (con los finales climáticos marcados por la muerte de la emperatriz y la de Leonor) pueden explicarse como explicables coincidencias provocadas por la misma materia dramatizada, creo que las semejanzas entre la comedia de Bocanegra y esta de Fomperosa son más que casuales, y que el segundo debió de conocer la del primero.

El motivo de la caza cetrera da oportunidad al poeta de exhibir una galería de imágenes gongorinas («el azor, Marte plumado [...] / para ser de cuanto alado / ejército el aire ocupa / cuchillo, vago las alas, / sangrienta percha las puntas», p. 71; «la garza vi de su vestida nieve, / cuajando espumas bellas, / el desaliño corregir más leve, / siendo su blanca pluma / cisne en el aire, céfiro en la espuma», p. 73...), y al protagonista la de aplicar moralizadamente los lances de la caza. En el monte se sitúa también un episodio de bandoleros, que han asaltado a Sansón y al P. Fabro, y que son apresados por Borja, quien aplica la justicia a Fadri Segalona, bandolero que se corresponde al Rocafort de Bocanegra, aunque en una variante más rústica de delincuente vulgar.

Réplica de la enfermedad y muerte de la emperatriz (en el acto I) es la de la virreina en el acto II. El regalo que Magdalena le hace a Leonor de un reloj de campanilla simboliza el paso del tiempo y emblematiza el desengaño. No es el único caso de la técnica de los emblemas: el reloj preside varias escenas de la comedia, en ocasiones junto al crucifijo y la calavera: «*se corre una cortina y se descubre el santo como en su retrete, que está escribiendo en una mesa sobre la cual habrá un crucifijo y a los pies una calavera [...] al tomarla se suelta el despertador del reloj que estará detrás...*» (pp. 99-100). Esta apariencia coincide casi exactamente con los motivos de Monforte, emblema «*Venit hora*», en el que se representa un reloj de arena con alas encima de una calavera coronada, o el de Horozco Covarrubias «*Quotidie morimur*»²³ con otro reloj encima de una calavera que descansa sobre un sepulcro, y el comentario:

Toda la vida del hombre es una vanidad [...]. Nuestra vida es un vapor que dura muy poco [...]; quien considera el apresurarse las horas, llegarse la noche y venir la mañana y levantarse el sol con tanta prisa para llegar al medio día, y que allí no para dándose la misma prisa a cerrar el día, no puede dejar de echar de ver que esa misma prisa le va dando su vida [...], que cuanto el tiempo fuere dejando atrás desta vida, tanto se acorta el término della [...], que cada día morimos, y cada día se nos va quitando parte de la vida.

En otra ocasión «*Descúbrese el santo en oración por la puerta de enmedio hincado de rodillas a los pies de un santo Cristo [...] volviendo el reloj de arena*» (pp. 109-110).

Leonor muere en las fiestas de carnestolendas, en las que Fomperosa coloca un enfrentamiento de los hermanos enamorados de Magdalena, aunque al ir tapados con las máscaras de carnaval no han podido reconocerse, lo que suaviza lo indecoroso del trance. Borja se entera y dispone que Juan marche a la guerra, cerrando esta acción secundaria que carece de mayor utilidad en la obra.

Antes de quedarse viudo, Borja sueña que su padre ha muerto, lo que confirma un mensajero enseguida. Cuando pide a Dios que salve la vida de su mujer, una voz del

²³ Bernat y Cull, 1999, núms. 286 y 293. Ver otro emblema muy semejante de Covarrubias Horozco en el núm. 294.

cielo le advierte que puede salvarla, pero que no le conviene, y Borja acepta la voluntad divina, enderezando sus pasos hacia la vida religiosa, con lo que finaliza el acto II:

Mi voluntad es la tuya,
nada quiero sino a ti;
y pues libre quedo así
y en ti solo mi amor fundo,
yo sabré dejar al mundo
antes que él me deje a mí (p. 104).

La jornada III dramatiza la vida religiosa de Borja. Se alude a su afición musical (detalle histórico) y se escucha una canción que ha compuesto él mismo, y que glosa en el texto, con los estribillos «Canta, pecador, no llores» y «Llora, pecador, no cantes». Abdica de sus títulos, a la vez que Carlos V se retira a Yuste (nueva coincidencia con Bocanegra), y evoca la impresión que le hizo la muerte y el cadáver de la emperatriz, recuperando un motivo de la primera jornada, y desarrollando la alegoría de la navegación como símbolo de la vida humana (que también había aplicado Bocanegra a la emperatriz), para concluir buscando puerto de salvación en la Compañía de Jesús:

Con este y otros discursos
dejé escrito en la memoria
ya no más servir a dueño
en quien la guadaña corva
el luto a mis esperanzas
con él de su vida corta.
[...]
subió mi Leonor al cielo
[...]
En fin, a voces el cielo
repetidas y piadosas,
viendo que también la playa
del mar los embates mojan,
náufrago, desnudo y pobre
me llama a vestir la ropa
de su nueva compañía,
fundación del gran Loyola (pp. 131-132).

Tras el encuentro en Roma de San Ignacio y Francisco de Borja, este se dirige a Oñate para hacer vida de meditación en su ermita, y la comedia termina anunciando que continuará en otra segunda escrita por pluma más discreta, es decir, la de *El Fénix de España*, que cabe atribuir al P. Calleja y que fue la segunda representada en las celebraciones del Colegio Imperial de Madrid.

A propósito de *El gran duque de Gandía*, Iglesias Feijoo²⁴ observa que:

La acción es difusa y los caracteres resultan débiles y poco perfilados, no existe conflicto dramático, la introducción de la acción amorosa secundaria se descubre como un episodio

²⁴ Iglesias, 1983, pp. 483-484.

relleno para extender la obra, las tiradas de verso incurren en prosaísmos y el diálogo se vuelve anodino en ocasiones.

Más elogioso es el juicio de Calvo Costa²⁵, pero está viciado por el convencimiento de la autoría calderoniana, que provoca valoraciones erróneas: baste señalar la supuesta originalidad «calderoniana» de dejar la historia del santo sin terminar:

la comedia no es una vida de santo [...]; no se refiere a una santidad completa, final y formada. Se refiere a un «llegar a ser» más que a un «es». Es un proceso progresivo hacia la santidad. esta es quizá una de las notas originales de la comedia, e indudablemente Calderón estuvo consciente de ello al escribirla...

Ni Calderón escribió la comedia ni hay originalidad filosófica en el planteamiento de ese «llegar a ser»: simplemente, como explica muy bien la relación de los *Días sagrados y geniales*, había dos comedias entre las cuales se habían repartido los sucesos de la vida del santo. La primera trataba de una etapa y la segunda del resto. El epílogo de *El gran duque de Gandía* lo vuelve a explicar con meridiana claridad:

Y aquí, discreto auditorio,
vuestra atención se suspenda
hasta que Sansón Calvete,
rapada la cabellera,
salga en la ermita de Oñate
donde en pluma más discreta
el gran duque de Gandía
Fénix de España amanezca (p. 146).

EL FÉNIX DE ESPAÑA, DEL P. DIEGO CALLEJA

Atribuida en diversas ediciones a «un ingenio», parece que *El Fénix de España* se debe a la pluma de Diego Calleja, jesuita autor de otras obras dramáticas como la *Comedia de San Juan Calibita*, *Las dos estrellas de Francia*, *La Virgen de la Salceda*, *Los mejores hermanos*, *San Justo y Pastor*, o *El triunfo de la Fortaleza*, comedia de San Ignacio.

El título alude al renacimiento espiritual de Borja de las cenizas de la emperatriz, cuya visión después de muerta impulsa a su caballerizo mayor por el camino del desengaño y la santidad²⁶:

el duque
de Gandía, español fénix,
que de imperiales cenizas
segunda vida establece (p. 3).

EMPERADOR ¿Que el ver difunta a mi esposa
os dio el desengaño?

²⁵ Calvo Costa, 1967. Cita siguiente en p. 42.

²⁶ Cito por la suelta núm. 35, Valencia, Viuda de Josef de Orga, 1762.

BORJA El ver
su cadáver fue mi vida.
EMPERADOR Fénix de España seréis
pues de tan nobles cenizas
empezáis a renacer (p. 12).

La comedia se inicia con otra escena de bandoleros, pero no ya en el marco de las actuaciones del virrey en Cataluña, sino en el de una trama de amor y celos, que parece elemento indispensable en estas comedias de Borja, aunque en realidad carece de integración en el diseño del género hagiográfico y se alterna de manera irregular con los episodios ejemplares. Parece como si los autores buscasen un ingrediente de suspenso y entretenimiento que no consideran totalmente logrado en la acción de calidad moralizante. En *El Fénix de España*, don Sancho, un pariente de Borja, enamorado de doña Beatriz, pide al bandido Carlos que mate a don Álvaro, hijo del duque de Gandía, y rival amoroso.

La acción inicial se sitúa en Oñate, donde Francisco vive una etapa de meditación religiosa y practica una preparación ascética, según las instrucciones de San Ignacio. El espectador recibe información de esta vida piadosa de Borja en la exposición de la comedia, a través del hermano Marcos:

Su oración casi es continua y el rato que de ella cesa pide a Dios con lo que obra aún más que con lo que ruega. Desde media noche está postrado el pecho por tierra orando, hasta que a las cuatro la comunidad despierta a oración, y otras dos horas la prosigue estando en ella con fervor de quien la acaba y ansias de quien la comienza. Sus penitencias son tales y tantas... (p. 6).

Algunos episodios con el emperador muestran la humildad de Borja, que rechaza el cardenalato y declara su intención de retirarse completamente de la vida mundanal, explicando a Carlos V la impresión que tuvo al ver el cadáver de la emperatriz. Calleja no elude los detalles macabros proporcionados por la tradición hagiográfica que otros poetas suavizan:

La majestad, la hermosura
que envidia a los ojos fue
reducida a polvo fácil
mortal horror vendrá a ser.
[...]
Al entregar el cadáver

trocado el semblante hallé
 y en macilentas arrugas
 desfigurada la tez.
 [...]
 Era el olor de la boca
 al olfato tan cruel
 que estorbando el respirar
 quitó el gemirla también.
 [...]
 Tan fea monstruosidad
 todos llegaron a ver
 en sus ojos, que el espanto
 aún más que la pena fue (p. 11).

Aprendida la lección de desengaño, Borja ingresa en la Compañía y el emperador se retira a Yuste.

La segunda jornada introduce varios elementos característicos del género de santos, pero no acaba de integrarlos en una trama coherente. En primer lugar acentúa la intervención decidida del Demonio, al introducirse este en el cadáver de Marcela, una cómplice del bandido Carlos, asesinada por él para impedir que lo denuncie. A partir de este momento el personaje de Marcela representa al Demonio, que fracasa constantemente en sus asechanzas contra Borja. Don Sancho va arrepintiéndose de su vida disoluta y sus propósitos homicidas gracias a los consejos y tutela del santo, quien augura a su joven pariente que acabará profesando en la Compañía de Jesús. Una vez que el espectador queda informado de ese resultado, carecen de intriga algunos episodios y conflictos intermedios que dramatizan las tentaciones que sufre Sancho frente a los impulsos hacia la vida virtuosa. Destaca especialmente una escena nocturna de jardín con la falsa Marcela, diabólica tentadora que ejerce de tercera en los amores de Sancho y Beatriz, escena que sigue los moldes de las fórmulas galantes de capa y espada, hasta que es interrumpida por los cantos de los jesuitas que hacen la ronda encabezados por Borja, y avisan a los mortales al son de la campanilla:

Temed mortales, el castigo eterno;
 infierno, pecador, infierno, infierno (p. 23).

Para contrarrestar el motivo del arrepentimiento Marcela canta otra letra de tentación, en un duelo musical que pone en escena concepciones contrapuestas de la música, explotación frecuente en el teatro del Siglo de Oro, especialmente en los autos de Calderón, quien distingue, siguiendo a San Agustín, dos tipos de música, la verdadera y la falsa, la divina y la humana. En autos y comedias de santos la música profana suele actuar como incitación para el pecado y tentación de un personaje, pero a esta música se enfrenta la música divina, el canto de la Gracia.

Sancho sigue a Borja, y no a las tentaciones del Demonio, y la jornada termina con los ecos de la advertencia religiosa: «Temed, mortales, el castigo eterno; / infierno, pecador, infierno, infierno».

La tercera jornada acumula otros sucesos de la hagiografía, estando Borja ya en Roma, donde sigue su vida virtuosa, desdeña de nuevo la mitra (que desciende de lo alto), y asiste a la agonía de Carlos, el bandido que viene persiguiendo a don Álvaro desde el comienzo, y que resulta herido mortalmente en su intento de asesinato. A pesar de la insistencia de Borja y de un milagro (narrado) en el que el crucifijo del santo habla en presencia del moribundo, este se niega al arrepentimiento, muriendo entre blasfemias y humaredas negras que certifican su condenación, episodio que ha pasado a la iconografía del santo en algunos cuadros, entre ellos el de Goya *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente*, pintado en 1788 por encargo de los IX duques de Osuna para su capilla de la Catedral de Valencia.

Al final, un ángel anuncia al santo algunas de las misiones que Dios le encomienda, y su elección como general de los jesuitas, profetizándole además su futura canonización en tiempos de Carlos II, con lo que se cierra la obra:

cuando vea España
un sol segundo que nace
a consolar las memorias
de Felipe Cuarto el grande,
[...]
verá la española corte
de reverentes altares,
de numerosos concursos
ya en sus templos, ya en su calles
que a tu canonización
hermosos vergeles nacen (p. 36).

EL COLOQUIO MORAL DE LOS AGRAVIOS SATISFECHOS DEL DESENGAÑO Y LA MUERTE

Si en todas las comedias borjianas el tema del desengaño es un fulcro sobre el que se mueve la acción entera, y elemento unificador de tramas bastante desintegradas, estas condiciones se acentúan en el coloquio moral «en ocasión de la canonización de San Francisco de Borja», de *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte*, donde estos personajes, sobre todo el primero, desempeñan el papel de verdaderos directores de la representación²⁷.

A veces se atribuye el coloquio a Luis de Fuenmayor, quien, como apunta La Barrera²⁸, no es el verdadero autor, sino solamente quien publica la función dramática que se hizo en el Colegio de San Hermenegildo de Sevilla en la fiesta de canonización.

²⁷ Citaré por el impreso sin datos ni paginación de la Biblioteca Nacional de España T 15037-17. Hay otra edición en Sevilla, a costa de Pedro de Segura, 1671.

²⁸ La Barrera, p. 524. En la dedicatoria al arzobispo de Sevilla que figura en la edición de 1671, Fuenmayor se refiere a la modestia del innominado autor, pariente suyo, y a la osadía propia al imprimir la obra en fe de la amistad y parentesco de ambos. La Barrera recoge mal el título que no es *Los agravios satisfechos del desengaño en la muerte*, sino *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte*, dos personajes desagraviados, como se ve en mi comentario de la obra. A Fuenmayor se atribuye la obra, por ejemplo, en el repertorio de Medel del Castillo, o en Martínez Gil, 2000, p. 75.

La obra, sin ser un auto sacramental, abandona decididamente el territorio «realista» (aunque se entienda dentro de las convenciones de la comedia de santos) para desarrollar una acción protagonizada en su mayor parte por personajes alegóricos. Salvo San Francisco de Borja (y en cierto sentido el Demonio), todos los demás son abstracciones personificadas: la Muerte, la Iglesia, la Compañía de Jesús, el Mundo, la Humildad, el Desengaño, el Demonio y el Placer.

Se introduce con una loa a modo de introito: el Mundo incita a la rosa para que goce de su belleza, pero el Desengaño recuerda la vanidad y fugacidad de la hermosura (p. 2), y propone el valor ejemplar de la flor, bien entendida la lección moral que ofrece. El Placer, papel de gracioso, irrumpe con una sátira costumbrista de algunos figurones que viven en el mundo (sastres, lindos, poetas, barberos...), pero sus chistes cesan cuando aparece la Muerte, con paso grave, haciendo huir al Placer. El Desengaño explicita la lectura moral de la introducción:

En medio el Mundo el Placer estaba,
y el Placer con el Mundo tan hallado
que el Mundo en el Placer equivocado
de los dos un supuesto se juzgaba.
Fuese el Placer al tiempo que empezaba
a rendírsele el Mundo aficionado
[...]
Pues del Placer la risa es engañosa
y del Mundo es el gozo fermentado,
siendo el Placer y el Mundo frágil rosa (p. 5).

Esto es lo que bien comprendió Borja, quien «por medio de una muerte fiera / vio la luz verdadera» (p. 6), y este caso es el que quiere representarse en el coloquio.

El primer personaje que sale a escena es la Compañía de Jesús, que se lamenta de la situación de muchas partes del mundo, sumidas en la idolatría, y aspira a un futuro de conversión. La belleza de la Compañía impresiona a Borja, que aún desconoce la identidad de ese «milagro bello» que le roba el corazón (p. 8). Placer describe las grandezas de Borja («Eres duque de Gandía, / marqués de Lombay excelso, / trece del orden ilustre / del santo apóstol gallego. / Menino un tiempo en palacio, / virrey glorioso...», p. 9), que Compañía y Desengaño pondrán en sus justos términos, explicando con la ayuda de la Humildad los misterios divinos relacionados con estos personajes que tan gran impresión causan en Borja. Los altos empleos mundanos son poca cosa frente a la debilidad humana y la vida eterna. La hermosura divina, explica Desengaño, es la Compañía de Jesús, obra del cielo. El texto constituye en estos momentos un elogio de la Compañía y sus santos, a los que se sumará San Francisco de Borja:

Es un sol, es una luna,
es un fénix, es un río,
es una trompa, una lira
que al mundo del cielo vino
[...]
y así arrojándole al mundo

sus rayos que son sus hijos
de influencias celestiales
le dejó mil veces rico... (p. 11).

Borja comprende la bondad de la Compañía, pero se lamenta de que el Desengaño solamente le haya permitido entreverla, sin gozar de ella. Le acomete un sueño melancólico, y se le aparece la Muerte, segunda gran protagonista del coloquio moral. El discurso de la Muerte es un buen ejemplo del género de la moralidad barroca, que pudiera leerse como poema independiente, ya que toda la pieza carece de trama o argumento propiamente dicho, y se organiza como serie de discursos morales hilados por las figuras de Borja y la Compañía de Jesús, que insertan el coloquio en las circunstancias precisas de su representación. El sol, que nace y muere cada día; la flor que se marchita al atardecer; la fuente; la dama hermosa; el soldado que triunfa en la batalla...: todo perece; y para demostrar ese poder la Muerte anuncia que deshará la torre más eminente, y deshojará el clavel más oloroso: alusiones a la emperatriz, que continúan en el discurso de Borja, el cual se levanta «como soñando», para entablar un diálogo con la Muerte, y evocar la visión de la emperatriz difunta que acaba de percibir en el sueño:

¿A qué arrojada te lleva
el fiero coraje tuyo?
¿Esa señora no miras
que es Isabel, sin segundo
objeto más venerado,
rayo del sol el más puro?
[...]
Si deshojar una rosa
por villana acción se tuvo
[...]
a ser te arrojas osada
parda nube, arado rudo
que escurezca y que deshoje
rosas mil... (pp. 15-16).

Sale el Desengaño que descorre una cortina para mostrar «sobre un ataúd cubierto de brocado, una almohada con una calavera con corona imperial y luces» (p. 16). El discurso de Borja ante los símbolos exhibidos, con el que se cierra la primera jornada, equivale a una extensa glosa de la imagen emblemática:

todo es nada, todo es sombra,
todo se ha deshecho en humo,
y solamente ha quedado
yerto y pálido ese vulto
tan ajado de la muerte,
de su esplendor tan desnudo
que de lástima deshace
los corazones más duros.

[...]

Ya no más grandezas,
majestades no,
que son humo al viento
y beldad de flor.
Solo vos, bien mío,
seréis desde hoy
el centro que busque
rendido mi amor.
A vos serviré
libre de temor
que podáis faltarme
pues eterno sois (pp. 17-18).

El resto del coloquio prosigue en este tono. En la segunda jornada el Demonio sale «*por una boca como de infierno echando fuego*» (p. 18), y el Placer observa al «mundo por de dentro» con unos anteojos que le ha dado el Desengaño, pero que le sustraen Mundo y Demonio, para que Placer siga en la ignorancia. Los tres intentan atraer a Borja, que ha protagonizado con la Compañía una escena diseñada sobre modelos amorosos a lo divino —glosa incluida de «Pobre barquilla mía» de Lope de Vega—, pero Desengaño y Muerte predominan sobre los enemigos del Hombre y su aliado el Placer, y Borja declara:

Alucinado seguía
no sé si sombra o si estrella,
y solo con veros hallo
que vanidad todo era. (p. 25)

Ingresa el santo en la Compañía, entregado a la Humildad, y se quita sus vestidos de duque para tomar la sotana de jesuita («*Vase el santo quitando los vestidos*», «*Van ayudando a vestir al santo*») en una escenificación simbólica que evoca lugares de San Pablo sobre el hombre nuevo que se despoja de los afectos antiguos (Efesios, 4, 22-24: «deponere vos secundum pristinam conversationem veterem hominem qui corrumpitur secundum desideria erroris. Renovamini autem spiritu mentis vestrae et induite novum hominem, qui secundum Deum creatus est in justitia et sanctitate veritatis»; o Colosenses, 3, 9 ss.: «despojaos del hombre viejo y sus acciones, y revestíos del hombre nuevo»).

La jornada tercera conduce a Borja a un palacio (cuya fachada es igual que la de «un Colegio» jesuita) en el que ingresa de la mano de Desengaño y Humildad, tras pasar un examen en el jardín, poblado de plantas de sentido emblemático moral, como el lirio que enseña «su helada palidez», un ciprés símbolo del juicio por su rectitud que propone la Justicia; o el jacinto, que según Ovidio tenía impresas las letras AI (doloroso lamento), etc. (p. 31). Con su conducta el duque de Gandía desagracia al Desengaño y a la Muerte de los insultos que les hace el Mundo: de ahí el título del coloquio, de los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte:

DESENGAÑO Es el duque don Francisco
de Borja prodigio raro,
que a los príncipes el cielo
por cabal ejemplo ha dado.
Han sido unos desenojos,
han sido unos desagravios
de los desaires continuos
que el Mundo hace al Desengaño. (p. 35).

MUERTE Pues para que sepa el Mundo
su locura y mis agravios
y que la Muerte es hermosa
mirada con ojos claros,
en don Francisco de Borja
benigno el cielo me ha dado
el desengaño más digno,
el más feliz desagravio (p. 36).

En el final apoteósico *«aparecerá en un trono la Iglesia sentada; en una grada más abajo a su mano izquierda San Francisco de Borja y en frente del santo la Compañía. La silla en que ha de estar la Compañía ha de tener detrás otra silla en tal disposición que cuando sea menester dé una vuelta y se ponga al lado izquierdo y pareja con la silla de la Iglesia, y también la silla de la Iglesia ha de tener otros gonces para que dé vuelta y se ponga donde está ya oculta la del santo»*. La Iglesia aclama al santo entre músicas y lo invita a subir junto a ella en el solio celestial, mientras el Demonio se hunde entre llamas. Con este desenlace tan ejemplar como toda la acción se pone fin al coloquio.

SAN FRANCISCO DE BORJA, DUQUE DE GANDÍA,
DE MELCHOR FERNÁNDEZ DE LEÓN

La comedia de *San Francisco de Borja*, de Melchor Fernández de León, es una comedia distinta de todas las anteriores, aunque se ha confundido a veces con la de Fomperosa (atribuida falsamente por Cerny a Calderón), o la de Calleja. Se publica en la *Parte cuarenta y dos de comedias nuevas*, 1676, y no parece haber razones para negar la autoría de este ingenio imitador de Calderón²⁹.

La contraposición de Virtud y Demonio, cada uno en su tramoya (bajando una y subiendo el otro) establece una primera antítesis fundamental de sentido y de juego escénico. Ambos se disputan el dominio sobre Borja:

VIRTUD Rompiendo esas doradas luces bellas
que adorna el pabellón de las estrellas
y a la rica techumbre
del hermoso palacio de la lumbre,
a asistir a Francisco en este velo

²⁹ Como escribe Iglesias, p. 492: «Si de las tres obras que hoy tenemos [en realidad 6] hubiera que elegir aquella más cercana a los modos de don Pedro, sin duda nos inclinaríamos por la de Fernández de León, también autor de varias fiestas reales».

la virtud ha bajado desde el cielo.
DEMONIO Añadiendo más nieblas a las nieblas
 siendo el horror la guía en las tinieblas,
 desencajando con afán eterno
 los lóbregos candados del infierno,
 ahora subo a la Tierra
 solo contra Francisco ¡oh qué vil guerra! (pp. 41-42).

La presencia de las figuras morales o alegorías la justifica el poeta por el propósito moral que pretende, que no es otro que recopilar en forma dramática la biografía de Borja que ha tratado anteriormente «una docta pluma» (alusión al *Flos sanctorum* de Ribadeneira), para enseñar al oyente haciendo que pase la moralidad a vueltas del divertimento (p. 44).

La acción comienza situando al duque de Gandía en sus estados, después de haber sufrido el desengaño de la muerte de la emperatriz, episodio que se evoca en todas las piezas teatrales borjianas, y que en este caso se encomienda a la forma narrativa, en un extenso parlamento de la Virtud que relata algunos sucesos de la vida del santo:

Criose entre las delicias
de su grandeza, mas esto
con las delicias también
de su virtud
[...]
La música y caza eran
los permitidos recreos
de que usaba, con primores
ejecutados dél mismo,
imitando armonioso
con el acorde instrumento
ya del ave la dulzura,
ya de la rama el meneo,
ya del céfiro el susurro,
ya del arroyo el estruendo
[...]
Fue a habitar la azul morada
la emperatriz
[...]
... y llegando
dentro del panteón funesto
para hacer la entrega, abrió
la caja en que iba, y viendo
que en la estación abreviada
de seis días se había vuelto
tan afeado lo lindo,
tan horroroso lo bello,
nada lo que antes fue tanto,
polvo lo que se vio cielo,
le despertó el desengaño... (pp. 44-45).

Buena parte del relato biográfico se ofrece en esta forma narrativa, alternando con la dramatización de otros episodios, entre los que se inserta —ingrediente que parece ineludible— otra rudimentaria trama amorosa entre doña Juana y don Antonio, primo de Borja. Manipulando las negativas de la dama, que pertenece a un nivel social inferior a la familia del duque, el Demonio provoca en don Antonio unos celos vengativos contra Borja, que no llegarán a culminar en ningún conflicto, ya que la conducta del duque y sus prudentes consejos terminan convirtiendo al galán, que aprende enseguida las lecciones del desengaño:

Mira aquella dulce rosa,
 pompa del mayo encarnada,
 que tuvo lo desgraciada
 al primer paso de hermosa
 y verás que apenas vierte
 el alba su aljófar frío,
 cuando tiene aquel rocío
 por lágrimas de su muerte.
 [...]
 Rosa es este humano aliento,
 pompa y vida se le ofrece,
 mas en lo breve parece
 que está lo vivo violento (p. 52).

Recoge Fernández de León otros sucesos habituales, como la enfermedad de la duquesa o las voces del cielo que advierten a Borja que es posible la curación de su esposa, pero que no le conviene (p. 53), entregándose el santo a la voluntad divina.

La jornada II incluye los mejores momentos cómicos de la obra, protagonizados por Nuño, que desea ser poeta y se propone, entre otras obras, escribir una comedia de santos, lo que da pie a una serie de burlescos comentarios metapoéticos sobre las convenciones del género:

NUÑO	Lo primero las tramoyas muy puntuales con chirimías y aquí le pongo «vuelo» a la margen. Lo segundo entre la escala de Jacob.
LUISA	¿Para qué lance?
NUÑO	Porque haya ángeles que suban y haya ángeles que bajen. Lo tercero en el tablado con cuatro clavos gemaes me clavo, porque el gracioso de las tablas no se aparte. [...] Más un diablo diligente que con el ángel se ande

a pleitos sobre que quiere
la pobre ánima llevarse,
pero a la postre ha de hundirse
el diablo y llevarla el ángel (p. 56).

Virtud y Demonio, en sus respectivas tramoyas, prosiguen la lucha, ayudándose de la música, en las vertientes ya comentadas en otros casos, de música tentadora y música devocional, efectos sonoros completados por otros visuales, como dos globos que descienden de lo alto, uno pintado con las imágenes de los vicios y otro con un Jesús muy adornado (pp. 60-61). Ante la visión del Jesús (emblema de la orden jesuita), Borja, que dudaba sobre la elección de una orden religiosa, se inclina definitivamente por la Compañía de Jesús.

Acaba la jornada con la música de la Virtud que exalta la elección de Borja y lo reclama desde las alturas:

Jesús te espera, sube
y hallarás en el centro
desta amorosa llama
la región de tu fuego.
[...]
Que repiten estos ecos,
sube feliz, Francisco,
al estado perfecto
que alcanza aquel que sube
por la virtud al premio (pp. 66-67).

La última jornada completa la lista de virtudes de Borja, pormenorizada en un relato del Tiempo (pp. 68-69); se exponen las prácticas ascéticas que realiza en Loyola, terminan los amoríos de doña Juana y don Antonio (convertido este en compañero del santo), y se reiteran las lecciones de desengaño de las vanidades humanas. Un último ardid diabólico, bastante trivial (ofrece la visión fantástica de una jornada de caza, con doña Juana cayendo despeñada a los pies de don Antonio, en un vano intento de despertar antiguas pasiones), queda deshecho por la intervención de un ángel, a cuyo paso se desvanecen las invenciones del demonio, que se hunden por un mecanismo de tramoya.

El cierre de la comedia representa la buena muerte del santo (*«Da el Tiempo una vuelta al tablado, y descúbrese San Francisco muriendo, con toda la gente de la Compañía que le asiste y él con el hábito jesuita»*, p. 78), tránsito ejemplar, entre músicas celestiales, y el descenso de un Jesús *«por el alma de San Francisco, que la sube con música que no cesa hasta acabar la comedia»* (p. 78).

En cuanto al lenguaje de esta comedia destaca la obsesión imitativa de fórmulas calderonianas, como paralelismos y correlaciones, en especial la diseminativo recolectiva, repetida constantemente (ver pp. 47, 48, 50, 51...).

La pieza de Fernández de León evidencia las mismas debilidades que son generales a las ya examinadas: por un lado les resulta difícil elaborar un argumento con intriga, ya que los episodios fundamentales provienen de las fuentes hagiográficas conocidas. El

intento de añadir cierto grado de enredo y conflicto se encomienda a la acción secundaria de amoríos y celos, que no acaba de integrarse en el diseño global, de manera que el resultado viene a ser un tejido de escenas poco organizadas, a modo de cuadros sueltos de la vida del santo, unas veces dramatizados con más fortuna, y otras escamoteados a la acción y relatados por algún personaje.

La última de las obras que comentaré es el único auto sacramental del gran duque de Gandía, atribuido por Valbuena a Calderón, sin mayores motivos, como se verá.

EL AUTO SACRAMENTAL DE EL GRAN DUQUE DE GANDÍA

El auto *El gran duque de Gandía* se conserva en un volumen manuscrito de autos, el 14773 de la Biblioteca Nacional de España, en el que ocupa los f. 39r-69r.

Valbuena Prat³⁰ se inclina decididamente por Calderón como autor, señalando coincidencias con *El veneno y la triaca* y *No hay más fortuna que Dios*: «lo consideramos de Calderón, pues su estilo lo acredita», «contextura, estilo, acción y detalles son absoluta y plenamente calderonianos». Los razonamientos de Valbuena no van más allá de estas caracterizaciones generales³¹.

En la edición más reciente que conozco, Enrique Rull³², deja la cuestión en duda, aunque señala que el auto merece ser rescatado del olvido.

El argumento es sencillo. Demonio y Vanidad, envidiosos del Hombre, quieren vengarse. El Hombre es privado y mayordomo de la emperatriz (Naturaleza humana), esposa del emperador Paraíso. Para cumplir sus objetivos el Demonio infunde un sueño espantoso a la Naturaleza, en el cual esta contempla a la Muerte y toma conciencia de su fragilidad, cayendo en hondas melancolías. Para divertirla el Hombre pide a los cuatro Tiempos (cuatro estaciones del año) que están al servicio de la Naturaleza que le canten y celebren su hermosura. Los Tiempos ofrecen también una serie de dones (agua fresca, espigas, flores y frutas —una manzana). El Demonio no puede poner su veneno en el agua (símbolo del bautismo), ni en las flores (alusión a la Virgen), ni en las espigas (símbolo eucarístico), pero sí en la manzana (alusión a la del Paraíso). La Naturaleza come de la manzana y muere (pierde la gracia). Encargado el Hombre de enterrarla, se horroriza al contemplar el cadáver corrompido, vuelto en esqueleto, de la antes hermosa Naturaleza. La sepulta al pie de un árbol, en el que se protege también de las asechanzas del Demonio, que pretende ahora tener dominio sobre el Hombre y todos sus descendientes (se ha cometido el pecado original). El árbol (antes símbolo de muerte, árbol del Paraíso) se transforma en una cruz y sobre él aparece la Religión que ofrece al Hombre el sagrado de la Iglesia.

El argumento que acabo de resumir evoca algunos episodios de la vida de San Francisco de Borja, pero carece de una organización sistemática que conduzca el paralelo del plano historial y el alegórico.

³⁰ Prólogo a su edición en *Autos* (Valbuena, 1987, pp. 95-97). Ver también su nota en p. 110.

³¹ Para una discusión más pormenorizada sobre la autoría de esta pieza remito a Arellano «¿Es *El gran duque de Gandía* (auto) de Calderón?», en prensa. Cito el texto del auto por mi edición crítica (en preparación).

³² Edición en Biblioteca Castro, Madrid, 1991, vol. I de *Autos sacramentales de Calderón*, cita en p. xxvii.

Puede decirse que el plano historial apenas existe. Siendo este plano historial la vida de Borja, resulta llamativo que se diga al principio del auto (vv. 143-146) que es el Hombre retrato del futuro santo antevisto por la Vanidad, y no al revés. Que sea el plano 'alegórico' el que remita al 'historial' constituye una inversión que demuestra la falta de concepción global del mecanismo. Como irá confirmando la acción, el poeta no se ha planteado sistemáticamente el juego de las correspondencias historiales/alegóricas, limitándose a apuntar algunas alusiones puntuales en ciertos momentos, y prescindiendo de numerosos detalles de la biografía del santo, cuya vida solo aparece en evocaciones fragmentarias y discontinuas.

Resumiendo, los detalles de la vida del duque de Gandía que se integran en el auto pueden listarse como sigue:

- 1) pasaje inicial en el que se aportan detalles de la nobleza, títulos, familia y virtudes del duque (vv. 103-142);
- 2) detalle de ser el Hombre mayordomo de la emperatriz, que corresponde al cargo palatino de Borja (vv. 173, 365...);
- 3) juego etimológico con el sentido de «dux» —alusivo al ducado de Gandía— que no se justifica especialmente en el contexto (vv. 178-182), y que imita la técnica etimológica de Calderón en un nivel muy elemental;
- 4) referencias al cometido de enterrar a la reina y a la desfiguración de su cadáver (vv. 922-924, 1074-1114).

Son muy pocas las referencias en el conjunto de la pieza, y unas cuantas más a la humildad o virtudes del Borja futuro no son suficientes para una verdadera construcción historial.

Este enfoque provoca algunas curiosas consecuencias: no se explora, para empezar, el motivo —fundamental en la vida de Borja— de la conversión definitiva a la vida religiosa del duque cuando ve el cadáver de la emperatriz, a la que debe identificar cuando la entrega para ser sepultada, ni se aduce la famosa conclusión del santo de no volver a servir más a señor que pueda morir. No se insiste con detalles concretos —típicos de las hagiografías y muy abundantes en Ribadeneira, por ejemplo— en las virtudes del duque histórico que pudieran aplicarse —más o menos dificultosamente— al Hombre del auto. No hay ninguna referencia concreta a beatificación o canonización: ignoramos la fecha del auto, por otro lado, pero sería de esperar algún tipo de alusión. Solamente se advierte una única referencia (en forma de dilogía, v. 1303) a la Compañía de Jesús, detalle bastante extraño en un auto dedicado a la celebración de un santo jesuita que fue general de la orden.

Tampoco hay ningún dato histórico sobre el contexto vital de Borja: es decir, ningún detalle sobre sus encargos políticos, nada sobre el emperador y la emperatriz, la corte y sus pobladores, vida personal del duque (matrimonio, hijos, posesiones...), etc.

En conclusión se puede decir que el auto carece propiamente de elaboración historial, y carece por tanto de un mecanismo alegórico de doble plano que relacione argumento/asunto (asunto, por otra parte muy poco eucarístico).

Solo muy aproximadamente, y muy lejanamente, se puede considerar que el argumento de esta pieza trata del gran duque de Gandía, San Francisco de Borja.

El tema de la Eucaristía apenas asoma en dos ocasiones poco estructuradas (vv. 729 y ss., 1251) y no sustenta el acostumbrado desenlace apoteósico sacramental. El don que

trae el Estío a la Naturaleza es un manojo de espigas, símbolo eucarístico, en el cual, por lo tanto, el Demonio no puede colocar su veneno:

DEMONIO Porque estas espigas
 tienen un misterio en sí
 que antes me fuerzan aquí
 a repetir mis fatigas.
 Está en los granos de oro
 un gran tesoro guardado.
 No puedo yo dar bocado
 en ellas, porque tesoro
 es su troj de quien se saca
 vida, salud y sustento,
 y ha de ser su sacramento
 de mi veneno triaca.
 No me acuerdes este día,
 cuyo nombre, ¡qué temor!,
 será el día del Señor (vv. 729-743).

Habrà que esperar al v. 1251 para hallar una nueva referencia mínima al fruto del árbol de la cruz.

Ocorre que en el desenlace la Naturaleza queda sepultada sin que se recupere al final del auto, de manera que no aparece el motivo de la redención, ni hay apoteosis eucarística alguna: el Hombre busca el refugio de la Religión (alude a la profesión de Borja en la Compañía de Jesús) pero Naturaleza permanece muerta y enterrada, en un desenlace sumamente incompleto desde la perspectiva del modelo sacramental calderoniano: el gran protagonista del género, que es Cristo Redentor, y el Sacramento de la Eucaristía, no tienen ningún papel.

Si fuera de Calderón constituiría en este sentido una excepción más que notable.

Respecto de la escenografía y efectos espectaculares, toda la acción puede desarrollarse en un mismo espacio dramático (poco definido) y escénico: los personajes salen y entran siempre a un mismo lugar, que puede ser un único escenario, bien un solo carro, un corral o un salón particular (a lo que me inclino). Las apariencias comienzan con un caballo que monta la Vanidad, descrito poéticamente, pero que no exige una realización escénica elaborada. La acotación «*Descúbrese*» alude sin duda a una cortina que se corre para exhibir la apariencia, que desaparece después «*dando la vuelta*», en una tramoya —bofetón—, por tanto, bastante elemental. Nada se dice de movimientos del caballo, quizá un maniquí, caballete o figura de cartón. La Vanidad podría ir vestida y tocada con plumas llamativas, aunque podría encomendarse su adorno sobre todo a la palabra, dejando el vestuario concreto a las posibilidades de los actores.

Los Tiempos portan unos objetos simbólicos bastante sencillos: vidrio de agua (Invierno), azafate de flores (Primavera), manojo de espigas (Estío) y manzanas (Otoño), nada espectacular. Hace falta una silla para que caiga en ella desmayada la Naturaleza cuando muere al comer el fruto envenenado, un ataúd del que se extrae un esqueleto que en este caso no viene por el aire ni nada parecido («*Abre la caja y estará un esqueleto*»), y un árbol que al abrazársele el Hombre se convierta en cruz, efecto igualmente simple

con levantar dos ramas que crucen el tronco vertical. Seguramente la Vanidad salía en algún lugar alto, cosa que parece suceder con la aparición final de la Religión, que «viene a estar sobre la cruz». Este efecto de doble altura solo requiere un balconcillo, corredor o tarima más o menos alta.

El simbolismo de los objetos (más que el de la escenografía, que se puede considerar prácticamente inexistente) es también muy simple, y en su conjunto muy alejado de las extraordinarias elaboraciones de Calderón.

Hay algunos pasajes musicales que cantan los Tiempos, especialmente la Primavera, con algún baile, celebrando la belleza de la Naturaleza.

En conclusión *El gran duque de Gandía* (auto) exige muy pocos medios escénicos y desde luego no podría representarse en cuatro carros (los habituales en la época correspondiente), que serían un escenario completamente excesivo para un auto incapaz de utilizarlos.

En el epílogo se precisa que el auto ha sido escrito en solo dos días (v. 1324). Aunque no se interprete literalmente, todo parece indicar una composición repentina en circunstancias concretas que se nos escapan. Sin embargo, me parece que las características de la pieza podrían apuntar a un encargo para representación particular. No puede ser un encargo oficial inserto en ningún tipo de campaña previa a la canonización —práctica bien conocida— porque el auto no incluye los elementos propios de semejante objetivo. Ni tampoco puede haber sido escrito en ocasión celebrativa de beatificación o canonización, ya que tampoco hay referencias a ese tipo de actos, fiestas o exaltaciones. A juzgar por el conjunto del auto, el tema de Borja no parece revestir ninguna actualidad especial en el momento de la escritura. Quizá haya que colocarlo muy a finales del XVII o principios del XVIII.

FINAL

Si hubiéramos de caracterizar este conjunto teatral dedicado a San Francisco de Borja, serían rasgos fundamentales, relacionados en su mayor parte con la calidad de piezas circunstanciales y con las convenciones del género, practicado por ingenios estimables a veces pero no geniales:

- 1) el predominio de los objetivos moralizantes, con abundantes lecciones de desengaño;
- 2) la insistencia en las tramas amorosas, como acción secundaria, que intentan aportar a la dimensión moral la de entretenimiento, aunque a menudo se utilizan también como elemento de enseñanza;
- 3) la inserción de elementos cómicos yuxtapuestos, a cargo de los graciosos (Sansón, Calvete, Placer, Nuño), que responden al mismo propósito de la diversión al servicio de la moralidad;
- 4) la falta de diseño argumental y de conflicto dramático, sustituidos por una técnica de serie de escenas de retablo, que pueden leerse de modo autónomo, y que recogen los principales episodios de la vida de Borja; las marcas principales que segmentan la biografía del santo se ofrecen en los finales de los actos, a modo de momentos de clímax de desengaño en la muerte de la emperatriz (casi siempre este episodio y sus

efectos en Borja cierran la jornada primera), y la de doña Leonor (casi siempre se coloca al fin de la segunda jornada).

5) la frecuente presencia, en diversos niveles y amplitud, de figuras alegóricas, que en el caso de *Los agravios satisfechos*, predominan absolutamente, lo que también sucede en el auto de *El gran duque de Gandía*.

6) la abundancia en el lenguaje de las imágenes tópicas asociadas a los temas de la fugacidad, vanidad y desengaño (rosas, y flores en general; navegación y naufragios; cenizas; noche; vida como teatro; humo; viento...); una notable influencia de fórmulas calderonianas, como las estructuras de los cuatro elementos o la correlación diseminativo recolectiva;

7) la visualidad basada frecuentemente en el género de los emblemas: ataúd, corona, calavera, esqueleto, crucifijos, relojes, espejos... forman parte esencial de las composiciones simbólicas que exhiben las «apariencias» de este corpus;

8) la modestia, en general, de las tramoyas son: algunos ascensos y descensos, hundimientos por escotillones, ángeles voladores, globos y mitras que caen del cielo, etc.; efectos a los que se suma el papel de la música, variable según las comedias, desde la mera ilustración puntual de una escena, hasta el juego simbólico de las canciones de tentación frente a las de arrepentimiento y devoción.

En su conjunto ofrecen un ejemplo notable de este tipo de teatro destinado a las celebraciones hagiográficas, representativo también de las prácticas de teatro escolar que a la altura de 1671 ha debido integrar abundantes elementos de la comedia profana.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, «¿Es *El gran duque de Gandía* (auto) de Calderón?», en prensa.
- ARROM, José Juan, «Una desconocida comedia del siglo XVII», *Revista Iberoamericana*, 19, 1953, pp. 73-103.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Ribadeneira, 1860.
- BERNAL, María, «Fiestas auriseculares en honor de san Francisco de Borja», *Revista Borja. Revista de PIIEB*, 2, 2008-2009, pp. 541-591.
- BERNAT, Antonio, y John CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BOCANEGRA, Matías de, *Comedia de san Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España*, ed. C. Frost, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. V. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, coord. H. Azar, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 40-79. Biblioteca Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23583957653470528065679/index.htm>
- CALDERÓN, Pedro, *Autos sacramentales*, I, ed. E. Rull, Madrid, Biblioteca Castro, 1991.
- , *Obras completas. Autos*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987.
- CALLEJA, Diego, *El Fénix de España, San Francisco de Borja*, Valencia, Viuda de Josef de Orga, 1762.
- CALVO COSTA, Juan A., *Estudio analítico de «El Gran Duque de Gandía»*. *Contribución al estudio de las comedias «de santo» de don Pedro Calderón de la Barca*, Dissertation Abstracts, Ann Arbor, MI 1967, 28, 2202A-2203A.

efectos en Borja cierran la jornada primera), y la de doña Leonor (casi siempre se coloca al fin de la segunda jornada).

5) la frecuente presencia, en diversos niveles y amplitud, de figuras alegóricas, que en el caso de *Los agravios satisfechos*, predominan absolutamente, lo que también sucede en el auto de *El gran duque de Gandía*.

6) la abundancia en el lenguaje de las imágenes tópicas asociadas a los temas de la fugacidad, vanidad y desengaño (rosas, y flores en general; navegación y naufragios; cenizas; noche; vida como teatro; humo; viento...); una notable influencia de fórmulas calderonianas, como las estructuras de los cuatro elementos o la correlación diseminativo recolectiva;

7) la visualidad basada frecuentemente en el género de los emblemas: ataúd, corona, calavera, esqueleto, crucifijos, relojes, espejos... forman parte esencial de las composiciones simbólicas que exhiben las «apariencias» de este corpus;

8) la modestia, en general, de las tramoyas son: algunos ascensos y descensos, hundimientos por escotillones, ángeles voladores, globos y mitras que caen del cielo, etc.; efectos a los que se suma el papel de la música, variable según las comedias, desde la mera ilustración puntual de una escena, hasta el juego simbólico de las canciones de tentación frente a las de arrepentimiento y devoción.

En su conjunto ofrecen un ejemplo notable de este tipo de teatro destinado a las celebraciones hagiográficas, representativo también de las prácticas de teatro escolar que a la altura de 1671 ha debido integrar abundantes elementos de la comedia profana.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, «¿Es *El gran duque de Gandía* (auto) de Calderón?», en prensa.
- ARROM, José Juan, «Una desconocida comedia del siglo XVII», *Revista Iberoamericana*, 19, 1953, pp. 73-103.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Ribadeneira, 1860.
- BERNAL, María, «Fiestas auriseculares en honor de san Francisco de Borja», *Revista Borja. Revista de l'IEB*, 2, 2008-2009, pp. 541-591.
- BERNAT, Antonio, y John CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BOCANEGRA, Matías de, *Comedia de san Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España*, ed. C. Frost, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. V. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, coord. H. Azar, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 40-79. Biblioteca Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23583957653470528065679/index.htm>
- CALDERÓN, Pedro, *Autos sacramentales*, I, ed. E. Rull, Madrid, Biblioteca Castro, 1991.
- , *Obras completas. Autos*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987.
- CALLEJA, Diego, *El Fénix de España, San Francisco de Borja*, Valencia, Viuda de Josef de Orga, 1762.
- CALVO COSTA, Juan A., *Estudio analítico de «El Gran Duque de Gandía». Contribución al estudio de las comedias «de santo» de don Pedro Calderón de la Barca*, Dissertation Abstracts, Ann Arbor, MI 1967, 28, 2202A-2203A.

- CRUZ, Jacqueline, «Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra», *Mester*, 18/2, 1989, pp. 19-38.
- El gran duque de Gandía* (atribuido a Calderón), Madrid, Guadarrama, 1969.
- ELIZALDE, Ignacio, «Aportación de los jesuitas a la literatura española. Ensayo bibliográfico», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, ed. K. y R. Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 243-253.
- FOMPEROSA, Ambrosio, *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de San Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid ... por don Ambrosio de Fomperosa y Quintana, capitán...*, Madrid, Francisco Nieto, 1672.
- HANRAHAN, Thomas, «Calderón's man in México: The Mexican Source of *El gran duque de Gandía*», *Bulletin of the Comediantes*, 37/1, 1985, pp. 115-127.
- HERNÁNDEZ REYES, Dalia, «*Comedia de San Francisco de Borja*: hagiografía y educación de príncipes», en *La producción simbólica de la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*, ed. J. Pascual Buxó, México, UNAM, 2001, pp. 311-331.
- , «La tradición emblemática en la *Comedia de San Francisco de Borja*», en *Literatura y emblemática. Estudios sobre textos y personajes novohispanos*, eds. M. I. Terán Elizondo y A. Ruiz, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004, pp. 81-96.
- HORNEDO, R. M., «La comedia *El gran duque de Gandía*», *Razón y Fe*, 169, 1964, pp. 131-144.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Sobre la autoría de *El gran Duque de Gandía*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, coord. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 477-493.
- LUCIANI, Frederick, «The *Comedia de San Francisco de Borja* (1640). The Mexican Jesuits and the "Education of a Prince"», *Colonial Latin American Review*, 2, 1993, 1-2, pp. 121-141.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2000.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, «Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores» (1735), ed. J. M. Hill, *Revue Hispanique*, 75, 1929, pp. 144-369.
- PALOMAR VERA, María, «Notas sobre dos comedias de la vida de San Francisco de Borja», en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, eds. I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 51-74.
- Parte cuarenta y dos de comedias nuevas*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1676.
- PERASSI, Emilia, *Matías de Bocanegra e la «comedia de santos» nella Nuova Spagna*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Relación de la memorable colgadura de cera que hicieron los reverendos padres de la Compañía de Jesús del Colegio Imperial de Madrid en la fiesta de la canonización de San Francisco de Borja*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1672.
- SIMÓN DÍAZ, José, «Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid», *Dicenda*, 6, 1987, pp. 525-537.
- TeatrEsco*, <http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/portada.htm>
- WOOLDRIDGE, John B., «Is *El gran duque de Gandía* Calderón's», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 5, 1981, pp. 397-411.

ARELLANO, Ignacio. «El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios». En *Críticón* (Toulouse), 110, 2010, pp. 217-246.

Resumen. Tras el examen de los documentos disponibles, a menudo confusos y equivocados respecto a identificaciones de obras y autores, se establece la nómina de piezas teatrales del Siglo de Oro dedicadas a San Francisco de Borja, que comprende las tres comedias habitualmente consideradas por la crítica (*El Fénix de España*, del P. Calleja; *El gran duque de Gandía*, que se puede atribuir a Pedro Fomperosa; *San Francisco de Borja, duque de Gandía*, publicada a nombre de Melchor Fernández de León), más otras piezas significativas cuyo texto conocemos, la primera (*San Francisco de Borja*, del P. Bocanegra, jesuita mejicano) anterior a la canonización, pero interesante por constituir la más temprana muestra conservada del tema en el teatro áureo. Además resultan notables el coloquio moral de *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte* (atribuido en algunos casos a Luis de Fuenmayor) y el auto sacramental *El gran duque de Gandía*, atribuido por Valbuena Prat a Calderón, con muy poco fundamento. En total 6 piezas a las que se dedican unos comentarios que pretenden recopilar las trazas esenciales del estado de la cuestión del tema de Borja en el teatro del Siglo de Oro, incluido el estudio de la autoría del auto sacramental, que no cabe atribuir a Calderón, sino a una pluma anónima que lo escribió seguramente para una representación particular.

Résumé. Après examen des textes concernés —l'identification des œuvres et des auteurs a donné lieu à nombre de confusions et d'erreurs—, est dressée la liste des pièces du Siècle d'or centrées sur le personnage de saint François Borgia: les trois *comedias* généralement retenues par la critique (*El Fénix de España*, du P. Calleja; *El gran duque de Gandía*, attribuable à Pedro Fomperosa; *San Francisco de Borja, duque de Gandía*, publié sous le nom de Melchor Fernández de León); puis d'autres textes, dont *San Francisco de Borja*, du P. Bocanegra, jésuite mexicain, pièce écrite avant la canonisation du saint et qui constitue le premier maillon de la chaîne de textes. S'y ajoutent le colloque moral intitulé *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte* (attribué parfois à Luis de Fuenmayor) ainsi que l'*auto sacramental* *El gran duque de Gandía* attribué à tort à Calderón. Soit six pièces, objet ensuite de commentaires sur le thème de saint François Borgia au Siècle d'or, avec la confirmation, pour ce qui est de l'*auto sacramental*, de la non-attribution à Calderón: l'auteur, qui le rédigea pour une représentation privée, reste anonyme.

Summary. After examining the available documents, often confused and mistaken about identifications of works and authors, this article provides the list of plays dedicated to San Francisco de Borja, which comprises the three comedies usually considered by critics (the one Fhater Callejas' *El Fénix de España*; *El gran duque de Gandía*, which can be attributed to Pedro Fomperosa and *San Francisco de Borja, Duque de Gandía* attributed Melchor Fernández de León), plus other significant plays, the first (*San Francisco de Borja*, written by P. Bocanegra, a Mexican Jesuit) preceding the canonization, very interesting because it was the earliest preserved specimen of the topic in the Golden Age theater. Also there are notable the moral colloquium *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte* (sometimes attributed to Luis de Fuenmayor), and the auto sacramental *El gran duque de Gandía*, attributed by Valbuena Prat to Calderon, without convincing reasons. The comments of these six works seek to show the essential status of the topic of St. F. de Borja in the theater of the Golden Age, including the study of the authorship of the auto sacramental (probably wrote for a particular representation) which can not be attributed to Calderon, but an anonymous author.

Palabras clave. Alegorías. BOCANEGRA, Matías. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. CALLEJA, Diego. FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor. FOMPEROSA, Pedro. FRANCISCO DE BORJA, San. Teatro jesuítico.

Antonio AZAUSTRE GALIANA y
Helena de CARLOS VILLAMARÍN,
Apología en defensa de Virgilio, un
comentario inédito de Manuel
Ponce.....95-132

María José TOBAR QUINTANAR,
En torno a la autoría de la lima
estilística en la edición príncipe del
Buscón.....133-149

María José ALONSO VELOSO,
Una nueva versión de *Execración por la
fe católica* de Quevedo, en un manus-
crito de la Biblioteca de la Real
Colegiata de Roncesvalles.....151-166

Lucía DÍAZ MARROQUÍN,
«Todos los secretos del corazón designa
la mano». Quironomía y quirología en
el *Trismegistus I* (Artículo XXI) de
Caramuel.....167-200

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES y
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ,
Entre bobos anda el juego, historia
textual.....201-216

Ignacio ARELLANO,
El gran duque de Gandía, San Francisco
de Borja, en el teatro del Siglo de Oro.
Apuntes introductorios.....217-246

RESEÑAS.....247-279

Libros recibidos.....281-283